



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Niewspółmierność : transmedialne zbliżenia materii medium (Antoni Tapies, Jean Dubuffet, Jeff Wall)

Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2018). Niewspółmierność : transmedialne zbliżenia materii medium (Antoni Tapies, Jean Dubuffet, Jeff Wall). "Śląskie Studia Polonistyczne" (Nr 2 (2018), s. 97-117), doi 10.31261/SSP.2018.12.06



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Anna Kałuża

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Niewspółmierność

Transmedialne zbliżenia materii medium

(Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jeff Wall)

W 1995 roku Lynn Hershman w interaktywnej instalacji *Paranoid Mirror* (HERSHMAN, 1995) zrobiła to, do czego przyzwyczaiła nas tradycyjna sztuka: wywołała potężne złudzenia (zob. GOMBRICH, 1981). Najistotniejszą część instalacji stanowiło lustro, w którym można było obserwować ludzi i przedmioty obecne fizycznie na wystawie, ale także „odbicia” osób nieprzebywających aktualnie w tej przestrzeni. Instalacją sterował połączony z laserowym dyskiem komputer, z którego wyświetlane były zdjęcia stworzone wcześniej; widzowie mogli je zobaczyć jako „odbite” w lustrze. Komputer uaktywniał także ukrytą kamerę przekazującą na laserowy dysk obrazy zwiedzających. Goście na wystawie widzieli więc w lustrze siebie, ale także w zupełnie nieoczekiwanych momentach obrazy, które w zasadniczy sposób rozmięły się z doświadczeniem rzeczywistości obserwujących.

Nawet jeśli dziś wydaje się nam, że na tego rodzaju doświadczenie mieszania się mediów i materiałów jesteśmy przygotowani, nie zmienia to faktu, że instalację Hershman można uznać za wzorcową wśród dzieł ukazujących transmedialne związki medium i materii (zob. KLUSZCZYŃSKI, 2010, s. 197–199). *Paranoid Mirror* wywołuje w spektakularny sposób pytania o materialność tego, co transmedialne, a w dalszej kolejności pytania o niejawną transmedialność innych materializacji artystycznych. Mieszanie się mediów, ich wzajemne przechwytywanie w ujednoliconej przestrzeni wystawienniczej (realne przedmioty, przedmioty przywołujące obiekty malarskie, fizycznie obecni ludzie, fotografie i zdjęcia fotografii) jest akurat w tej pracy najbardziej widoczne, ale nie znaczy to, że wyłącznie w działaniach z mediami interaktywnymi dokonuje się pewnego rodzaju zbliżenia medium i materii. Chciałabym się zastanowić, na czym polega to zbliżenie i czy jest ono charakterystyczne wyłącznie dla artystycznych przedsięwzięć korzystających z mniej tradycyjnych form sztuki, a także jakie są konsekwencje podobnych zbliżeń materialno-medialnych dla naszego rozumienia działań artystycznych i estetyczno-politycznych.

Modernistyczne ujęcia medium i epoka postmedialna

Przypomnijmy najpierw, że wszystkie eksperymenty artystyczne nastawione na mieszanie z sobą porządków dyskursywnych, obra-

zowych, dźwiękowych etc. były – do niedawna – z konieczności także analizami medium i materiału oraz pokrewnych im technologii komunikacyjnych. Bez względu na to, czy mieliśmy do czynienia z siedemnastowieczną poezją wizualną czy z dwudziestowiecznym obiektem polimedialnym, zmuszeni byliśmy przemyśleć charakter materialności medium pokazywanych nam obiektów, ale też – ogólniej – materialność obiektów definiowanych w ramach sztuki. Dyskusje sprowadzały się do pytań o to, czy medium jest nośnikiem czy pośrednikiem (zob. SALWA, 2010, s. 20), a także rozbudzały spory o przedmiotowość lub bezprzedmiotowość sztuki (zob. FRIED, 1998; MALEWICZ, 2006). Refleksja nad medium w sztuce od początku zaznaczała więc rozsunęcia znaczeniowe oraz funkcjonalne między medium, materiałem, konwencją a technologią¹. Modernistyczne/nowoczesne teorie sztuki, nawet jeśli odwoływały się do antycznej zasady porównywania sztuk, klasyfikowały poszczególne obiekty artystyczne ze względu na specyficzność ich medium. Można nawet powiedzieć, że to właśnie wyraźnie określone granice danego medium i rodzaj użytych materiałów decydowały o możliwościach jego translacji. Dlatego obiekty polimedialne oraz intermedia odróżniane od tradycyjnych obiektów artystycznych były na podstawie właściwości danego medium. Można było skonceptualizować poezję konkretną, video-art czy komiks: choć sztuki te posługiwały się różnymi mediami (pismo, obraz), to z różnicy między nimi wynikała siła oddziaływania danych obiektów. Jakkolwiek więc definiowalibyśmy medium artystyczne pojmowane na sposób modernistyczny – czy to jako utożsamione z materiałem, czy będące niewidocznym pośrednikiem – ważne jest to, co podkreślał Mateusz Salwa: „właśnie medium gwarantuje, iż samego obrazu nie mylimy ani z tym, co przedstawione, ani ze zwykłą rzeczą” (SALWA, 2010, s. 20). Oczywiście medium nie gwarantuje zabezpieczenia przed „pomyłką” raz na zawsze i bez wyjątku.

Dziś – gdy rozpowszechnił się sieciowy system globalnej komunikacji – medium, w jakim zjawia się dany obiekt, niekoniecznie odpowiedzialne jest za wyznaczenie różnicy uwyraźniającej poszczególne pola artystyczne. Dzieje się tak, po pierwsze, dlatego, że medium wymienia się swoimi właściwościami z innymi mediami

1 Zob. rozmaite definicje artystycznego medium: od jego rozumienia jako materialnego nośnika dzieła (między innymi Clement Greenberg) – poprzez pośredniczenie między materiałami fizycznymi a jakościami estetycznymi (między innymi Timothy Binkley), przez medium jako zespół konwencji (między innymi Rosalind Krauss) zależnych od materialnego podłoża dzieła – po bardzo partykularne ujęcia, na przykład Jeffa Walla; o tym ostatnim między innymi Michael Fried twierdzi, że – jak pisze Pijarski – „medium artystycznym Walla jest właśnie fotograficznie konstruowana »codziennność«, a – od czasu do czasu – także »przedmiotowość«, a nie fizyczne podłoże czy jego specyficzne cechy” (zob. PIJARSKI, 2017, s. 82).

i coraz trudniej mówić o charakterze konkretnego medium; po drugie, system (coraz chętniej nazywany postmedialnym), w którym wszystko ma charakter zmediatyzowany, nie jest w stanie wyodrębnić obiektu na podstawie jego niewyróżniającej się (bo powszechnej) cechy². Postmedialny porządek działań artystycznych nie oznacza jednak, że medium jest w ogóle bez znaczenia. Uwidocznia raczej fakt, że nie ma ono istotowego charakteru, a artystyczne działania nie polegają na dostosowywaniu się do możliwości medium, tylko na stwarzaniu jego nowych możliwości. To z kolei prowadzi do wniosku, że nie mamy nigdy do czynienia z odrębnymi obiektami, które możemy sobie dopasować do ahistorycznie rozumianych dziedzin malarstwa, literatury czy filmu, tylko raczej z chwilową stabilizacją obiektów w ramach określonych konwencji i kodów. Transmedialność wydaje się więc w tych kontekstach strategicznie ważnym pojęciem, w odróżnieniu bowiem od polimedialności czy intermedialności, kierując naszą uwagę ku warunkom, w jakich obiekty są wytwarzane, produkowane oraz dystrybuowane, zwraca nas także ku warunkom, w jakich artystyczne i nie-artystyczne obiekty i ustanawiające je kody/media ulegają przetworzeniom. Historycznie rozumiana materialność takich obiektów zawiera w sobie zatem zakresy zmiany i podatność na przekształcenia. Zawiera także tworzące te obiekty procesy materializacji i dematerializacji: można powiedzieć, że działania (neo)awangardowe (czy to spod znaku konstruktywizmu, czy konceptualizmu) w takim samym stopniu sprzyjały uwyrażnieniu materialności obiektu artystycznego (i całego pola percepcyjnego oraz wizualnego), jak i jego dematerializacji; jedno i drugie zresztą rozumiane jest na wiele sposobów, a od jakichś dwudziestu lat zależne także od rozmaicie ujmowanej immaterialności (zob. m.in. GRAU, 2003).

Wydaje się, że spośród rozmaitych ruchów artystyczno-estetycznych, w których polu zainteresowania leżą materiały, medium oraz materialność (a przez to z konieczności rozmaite relacje między nimi, a nie różnice), historycznie najciekawszymi w drugiej połowie XX wieku, a zarazem biegunowo wobec siebie ustawionymi, są: hiperrealizm i malarstwo materii/informel. Dla artystów obu formacji charakterystyczna była zasada zbliżenia, którą dałoby się najogólniej określić jako figurę molekularnego spojrzenia obejmującego zarazem detaliczność obrazowania (aż do abstrakcji i zanikania obrazu), jak i materialność tworzywa/aparatur (zob. DELEUZE, GUATTARI, 2016); ostatecznie jednak figura ta modyfikowana byłaby pod wpływem określonego rozumienia przedmiotu, mate-

2 Tak można rozumieć sytuację systemu sztuk w epoce postmedialnej. Nie znaczy to jednak, że medium jest w ogóle nieistotne. Raczej, jak podkreśla Krauss, autorka tezy o postmedialności, artyści każdorazowo „wytwarzają je” (*reinventing*) (zob. KRAUSS, 1999, s. 289–305; 2000).

rii i medium. Działania hiperrealistyczne i malarstwo materii nie tyle rozszerzyły koncepcję realizmu, przedmiotowości i rzeczowości w sztuce o nowe mutacje, ile – zagarniając po drodze efekty iluzji, jakie wytwarzają znaki stające się materialnymi obiektami – wyznaczyły rozmaite granice, zwłaszcza realizmu opartego na materialności zrównanej z biologią i tzw. naturą.

Trudno nie dostrzec, że w artystycznej uwadze z lat sześćdziesiątych, nakierowanej na działanie „zasady zbliżenia”, daje o sobie znać niepokój gromadzący się w tamtych latach wokół pojęcia materii. Pierwsze oznaki tego niepokoju widzimy w *Powiększeniu* Antonioniego (1966), finalne – w scenie z *Zagubionej autostrady* (1997) Davida Lyncha, gdy przyglądamy się, jak Renee Madison/Alice Wakefield stoi przed ogromnym ekranem i ogląda siebie uprawiającą seks w zwolnionym rytmie wyciszzonego obrazu i fali spotęgowanych dźwięków dobiegających spoza pornograficznej akcji (utwór zespołu Rammstein). Według Baudrillarda, kresem zasady zbliżenia byłaby właśnie pornograficzna scena (BAUDRILLARD, 2006). Nie wszystkich to przekonuje. Dowodzi tego chociażby multimedialny projekt przekształcający *Guernicę* Picassa w wirtualne i prawie interaktywne kadry³. Naoczność nie jest tu pornograficzna, przeciwnie – *close up* działające jako przeniesienie wszystkich elementów obrazu na bliski plan pogłębia wrażenie osobności i intensywnej materialności poszczególnych jednostek malarsko-ikonicznych, które nie tracą nic ze swojej siły.

Detal Antonella i Filipa Lippiego

Trzeba dodać, że zasada zbliżenia nie jest wyłącznie zasadą nowoczesnej sztuki, nie jest też zasadą działania jedynie sztuki intermedialnych czy mediów neoawangardy. Gdy Daniel Arasse opowiada historię malarstwa w zbliżeniu, zauważa, że detal jest podwójnym emblematem odsyłającym zarówno do technik przedstawienia, jak i do sposobu obchodzenia się widza z obrazem. Detal dla Arasse’a jest z jednej strony „doskonałą imitacją” przedmiotu, z drugiej – „uformowaną materią malarską”. Pierwszy detal Arasse nazywa ikonycznym, drugi – malarskim. Klasyczna teoria sztuki wrogo odnosiła się do detalu, gdyż zagrażał on całości. Jak „w 1806 roku pisał Milian, detale stanowią bowiem »małeńkie części przedmiotów«, sztuka pomija je »zwyczajnie i całkiem słusznie«, ponieważ tych części »nie postrzega się nawet w naturze, chyba że specjalnie zwraca się na nie uwagę i zbliży się do nich na tyle, aby móc im się przyglądać«” (ARASSE, 2012, s. 37).

³ Zob. projekt *Rethinking Guernica* w Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia w Madrycie. W projekcie tym za pomocą systemu Gigapixel, wykorzystującego najnowsze technologie obrazowania, pozwalające na niezwykle szczegółowe ujęcia obrazu, pokazuje się obraz Picassa *Guernica*.

Malarze wykorzystywali wszelako detaliczność w celu przyciągnięcia widza do obrazu i choć Ingres uważał, że „szczegóły to mali ważniacy, których trzeba przywołać do porządku” (ARASSE, 2012, s. 53), to właśnie szczegół i przysługujący mu specyficzny wymóg percepcyjny przyczynił się do narodzin „nowoczesnego widza”: „docenienie, a wręcz smakowanie detali inicjuje i buduje przyjemność obcowania z obrazem, ta jednak grozi zburzeniem jego idealnej jedności” (ARASSE, 2012, s. 55). To zaburzenie, będące efektem podążającego za detalem spojrzenia, w sztuce przednowoczesnej pokazało swoje dwa oblicze, odpowiadające temu, co dziś nazwalibyśmy ukierunkowaniem na medium i ukierunkowaniem na materiał. Arasse nie widzi tego oczywiście w taki sposób, ale kiedy zestawia z sobą dwa przykłady ujęć detali, trudno nie zauważyć tej koincydencji.

Szczególnie ciekawe pod tym względem jest zestawienie *Świętego Sebastiana* Antonella da Messina (1476) i *Zwiastowania* Filippa Lippiego (około 1440). Trick Antonella polega na tym, że w miejscu pępka świętego Sebastiana artysta umieścił oko. Widziany z pewnej odległości „pępek” wydaje się nie na miejscu – jest przesunięty względem osi ciała. To zakłócenie symetrii sprawia, że oglądający muszą zbliżyć się do obrazu, by rozstrzygnąć, co wywołuje zaburzenia percepcyjne. Wówczas zamiast wobec pępka stają wobec oka patrzącego na nich: „ten pępek-oko jest przesunięte nie tylko w stosunku do ciała, ale również w stosunku do punktu zbiegu linii perspektyw, a więc w stosunku do miejsca, gdzie geometrycznie projektuje się oko widza. Oko wpisane w pępek nie jest więc przyswajalne ani dla oka widza, ani dla malarza. Trzeba dodać, że jest to »oko samego malarstwa«, umieszczone w jego namalowanym ciele. [...] W milczeniu wypowiada się tu malarstwo rozumiane jako [...] iluzja tworząca wrażenia” (ARASSE, 2012, s. 325).

Zmysłowe, pożądlive spojrzenie oglądającego – francuski krytyk wspomina o kobietach zakochujących się w świętym Sebastianie z obrazu, ponacinane włóczyniami ciało jest tu obiektem miłosnym – napotyka na „oko samego malarstwa” (ARASSE, 2012, s. 325). Niczym na ścianie widz zatrzymuje się na medium, które nagle uwidocznia swoją materialność: płaska powierzchnia płótna zamiast mięsistości okaleczonego ciała, konstrukcja i kompozycja zamiast wydarzenia miłosnego etc. Iluzyjna materialność (zmysłowość, namacalność) przedstawienia zostaje „rozbita” przez oko-pępek umieszczone w ciele świętego Sebastiana.

Inaczej w *Zwiastowaniu* Filippa Lippiego, który namalował z kolei rozerwanie sukni Marii na wysokości jej pępka: „na wysokości pępka Maryi Filippo Lippi w dziewiczej sukni wyciął dziurkę bez guzika, na wpół otwartą i przyjmującą promieniowanie nadnaturalnego złotego promienia, który wychodzi z dzióbka gołąbka”

(ARASSE, 2012, s. 327). Francuski krytyk, podrzucając różne teologiczne wyjaśnienia tej malarskiej decyzji, sugeruje, że nie chodzi tu o zaznaczenie tajemnicy Wcielenia, ale o znak tajemnicy ukrytej w samym obrazie, naznaczającej ciało Maryi erotycznością. Inaczej niż Antonello, Lippi wzmacnia sugestywność samego przedstawienia tak bardzo, że wizerunki ciała mogą mylić się z ciałem samym. Praca tego artysty ze szczegółem nie daje możliwości uzyskania dystansującego spojrzenia. Sam obraz zaś może być błędnie wzięty za to, co przedstawione.

Konsekwencje niebrania pod uwagę zapośredniczenia, mediacji oraz właściwości samego medium pokazuje jednak przede wszystkim malarstwo nowoczesności.

Tworzywa i materiały

Jasne jest, że „uformowana materia malarska” – pociągnięcia pędzla, faktura płótna, gęstość barwy, atrakcyjność gwałtownego gestu malarskiego, który zastępuje gest przedstawianego na obrazie ciała – stała się właśnie obsesją powojennego informelu (między innymi Alberta Burriego, Jeana Dubuffeta, Antoniego Tàpiesa, Lucia Fontany) oraz takich artystów, jak Cy Twombly czy Robert Rauschenberg. To w ich twórczości malarskość (medium) zyskała materialność na niespotykaną do tej pory skalę i uwolniła się od ikonizacji. Wspomniani artyści też, na równi z hiperrealistami, odpowiadają za, nazwijmy to na razie bardzo ogólnie, przesunięcia znaczeniowe w rozumieniu związku medium artystycznego i materii, z jaką (w jakiej) pracuje artysta. Inaczej niż hiperrealiści, pozostający cały czas w płaskim medium fotografii, malarze materii najbardziej widowiskowo przekształcili środki artystycznego wyrazu.

Jak pokazuje niemiecki krytyk sztuki Günter Bandmann, ciekawość materiału sięga głębiej niż XX wiek (BANDMANN, 1976). O nowym malarstwie, które ustanawia widzialność środków malarskich, pisze także Jacques Rancière, gdy komentuje krytykę artystyczną braci Edmonda i Jules’a de Goncourtów. Odnosząc się do ich tekstu *Sztuka XVIII wieku*, Rancière zauważa: „Całym tym tekstem kieruje określona wizja: przekształcić dane figuratywne w wydarzenia materii malarskiej, przekładając je same z metamorficznych stanów materii. [...] To przekształcenie widzialności w namacalność oraz figuratywności w figuralność było możliwe tylko dzięki dość określonej pracy nad słowami. Przede wszystkim chodzi o deiktyczny tryb wypowiedzi, [...] to także wir przymiotników i metafor, które pozwalają na artykulację i połączenie dwóch sprzecznych operacji. Przekształcają właściwości przedstawianych owoców w substancjalne stany materii. Bursztyn, meszek, mgła, drewno bądź piana żywej materii zajmują miejsce winogron, śliwek, orze-

chów [...]. Tropy języka zmieniają status elementów malarskich. Przekształcają przedstawienia owoców w tropy dotyczące materii” (RANCIÈRE, 2007, s. 99).

Rancière co prawda zwraca uwagę na przekształcającą moc tropów językowych, które krytyka Goncourtów zaprzęga do praktykowania znakowej namacalności i figuralności, ale możemy uznać, jak sądzę, że chodzi tu o wspólne działania malarzy i pisarzy, poszukujących nowego sposobu zrzeszenia dla widzialności i wypowiedalności. Tropy językowe, same będące przekształceniami dosłownego znaczenia, wprowadzają niestabilność granic ontologicznych między znakami i metamorficznymi stanami materii – o tę samą moc przekształcenia chodzi przecież malarzom.

Mniej więcej od końca XIX wieku usiłowano „oddać sprawiedliwość tworzywu” (BANDMANN, 1967, s. 46). Niemiecki historyk sztuki zwraca uwagę, że „estetyka tworzywa” wiązała się z artystyczną emancypacją środowiska mieszczańskiego, które do sztuki wprowadziło charakterystyczne dla tego środowiska materiały. Ten ludzki awans społeczny pociągnął za sobą także awans materiałów – zainteresowanie ich przeobrażeniami, przekształceniami było również zainteresowaniem ich vitalnością. Artysty zaczęli od uważniejszej obserwacji malarskich tradycyjnych surowców – pigmentów, farb, kolorów. Następnie włączyli do sztuki materiały obce malarstwu; w konsekwencji na wielką skalę zaczęto stosować technikę kolażu, powstały *objets* Picassa, przestrzenne inscenizacje, *objet trouvé*, *informe* Bataille’a. Sprzyjało to także tworzeniu nowych pojęć – przykładem może być to, że Jean Dubuffet określił mianem *asamblażu* swoje prace, w których wykorzystywał rozmaite materie organiczno-biologiczne (VANNI, 2011, s. 28), a Robert Rauschenberg nazwał mianem *combine painting* trójwymiarowe obiekty z gotowymi przedmiotami takimi jak deski, wiadro, drabina. Materiałami wybieranymi przez artystów były: glina, tynk, piasek, blacha, żużel, smoła, cement, pasty plastyczne, w których odciska się rozmaite przedmioty, wodorosty, pakuły, doceniano też zniszczone, zdegradowane elementy materii⁴.

4 Jest jednak możliwa całkiem inna historia materialności malarstwa, pisana z perspektywy konserwatorów i restauratorów sztuki. Monika Jadzińska zauważa, a odwołuje się tutaj do Maxa Doernera, niemieckiego technologa, że innowacje technologiczne w malarstwie nie wynikały wyłącznie ze zwiększonego zainteresowania materiałami i poszukiwań artystycznych, ale z zakwestionowania rzemiosła jako podstawy malarstwa. Progiem zmiany jest przełom XIX i XX wieku: „Wiedza z zakresu technik i technologii, zachowania i trwałości materiałów oraz ich sprawdzonych przez wieki kombinacji – cała ta »akademicka« wiedza uznana została za niepotrzebny balans, ograniczający kreatywność i fantazję twórczą, blokujący chęć eksperymentowania” (JADZIŃSKA, 2012, s. 282).

Dubuffeta⁵ eksperymenty z materiałami idą właśnie w stronę zainteresowania żywotnością i energetycznością materii. Stefano Cecchetto pisze w tym kontekście, że metody pracy Dubuffeta pozwalają dostrzec w pozornie bezwładnym materiale sekwencje nieustannych ruchów (CECCHETTO, 2011, s. 13), a sam artysta mówi, że odnalazłszy te rytmy materii, malarz może przyznać je dowolnemu przedmiotowi (na przykład stołowi) i w ten sposób nadać mu życie (MAJEWSKA, red., 1993, s. 83). Stąd tylko krok do przekonania, że materiały kierują się własną logiką, są twórcze i sprawcze. Doskonale ujął to jeden z włoskich krytyków, gdy pisał, że Dubuffet nie wierzy w kamień filozoficzny, tylko w kamień – dosłownie (G. Raimondi: *Jean Dubuffet, „pratico della natura”*, 1960 – cyt. za: CECCHETTO, 2011, s. 16). Szczególnie interesujący jest pod tym względem cykl Dubuffeta *Materiologies* (1959–1961), w którym winylowe pasty, poliester, granulki miki, żwiru etc. tworzą różne rodzaje biomaterialnych organizmów. Artyście zależało, jak komentował to w 1963 roku Renato Barilli, na włączeniu w obieg materii także ludzkiego życia i na uwyrażeniu równowagi między formą a materią (R. Barilli: *Dubuffet Materiologo*, 1963 – podają za: CECCHETTO, 2011, s. 19). Dubuffet z kolei w swojej interpretacji cyklu odwoływał się do zjawisk fizycznych i mówił, że chodziło mu o „pobranie fragmentów przyrody i pokazanie ich w innej skali, aby nadać im inną rzeczywistość” (MAJEWSKA, red., 1993, s. 85).

Lucio Fontana odnosił się do „podstawowego materializmu” („base materialism”), który rozumiał za Bataille’em jako materializm nieugruntowany w pojęciach i niebędący przedmiotem ontologicznych rozważań, ale działający jako aktywny czynnik na rzecz osłabienia wszystkiego, co „wysokie” (FOSTER et al., 2011, s. 450–451).

Antoni Tàpies w tych samych powojennych latach, głęboko zaangażowany politycznie przeciwko reżimowi generała Franco, pisał w swoich *Memòria personal*, że ma obsesję na punkcie materialności, przy czym rozumiał ją – podobnie jak Dubuffet – literalnie, bez wspomagania duchowością czy transcendencją (zob. A. Tàpies: *A Personal Memoir. Fragments for an Autobiography*, 2009 – podają za: BORJA-VILLES, 2012, s. 33⁶). Jeszcze więcej mówi o relacji Tàpiesa z materiałami i materialnością sposób, w jaki ów malarz kazał patrzeć na krzesło. W esej *The Game of Knowing How to Look* przedmiot ten nie jest zbiorem cech, ale sekwencją wydarzeń: artysta opo-

5 Lorenza Trucchi nazywa je „śmiałyymi wtargnięciami w materiał” (cyt. za: CECCHETTO, 2011, s. 19).

6 „On the other hand, I was obsessed with materiality, the pastiness of phenomena which I interpreted using thick material, a mixture of oil paint and whiting like a kind of inner raw material that reveals the »noumenal« reality, which I did not see as an idea or supernatural world apart but rather as the single, total and genuine reality of which everything is composed” (BORJA-VILLES, 2012, s. 33).

wiada o „spoconych dłoniach przecinających drewno”, o emocjach, pragnieniach i uczuciach ludzi, którzy robili krzesło, sprzedawali je i korzystali z niego, o miejscach, z których drzewo wyszło, o tych, w których drewno się znalazło, a potem tych, w których przedmiot był używany (zob. TÀPIES, 2011, s. 81-82)⁷. Jak pisze Manuel Borja-Villegas komentujący podejście Tàpiesa do medium sztuki: „Jego przesłanie koncentruje się na przewartościowaniu rzeczy niskich, tego, co odrażające i materialne. Materia jest podstawowym elementem życia; z tego powodu misja intelektualistów i artystów ma dać wyraz materialistycznej perspektywie tego świata” (BORJA-VILLES, 2012, s. 38)⁸.

Dziś wielu artystów/wiele artystek nadal korzysta z zasady zbliżenia mediów i materiałów/przedmiotów, której stosowanie zapoczątkowało w Europie materialistycznie zorientowane malarstwo (ale także minimalizm, szeroko komentowany w tej perspektywie). Wystarczy wspomnieć o artystach/artystkach takich jak Tara Donovan, Piet Hein Eek, Elliott Hundley, Phyllida Barlow. Pracują oni/one z zużytymi przedmiotami, pozostałościami po nich, resztkami znalezionymi na plażach czy ulicach, oddanymi na pchli targ (zob. 6 Artists. *Poetry of Discarded Materials*).

Nawet jeśli wszystkie te działania podkreślają materialną autonomię dzieła, to nie jest to cel zasadniczy ani tym bardziej cel rozumiany ahistorycznie. W pracach Dubuffeta medium malarzkie (płótno) przestaje być płaskie, a biomateria dzięki artystycznej pracy ma odsłaniać własną witalność, wprowadzając w ten sposób rejestry biologiczno-organiczne w estetyczny reżim sztuki i modyfikując jej techniczno-ludzki sposób istnienia. Antoni Tàpies posługuje się niespecyficznymi dla malarstwa tworzywami po to, by wzmocnić materialistyczny ogląd świata, wyjąć materię spod władzy intelektualno-pojęciowej, uwyraźnić polityczne i ekonomiczne podziały stojące za idealistycznie pomyślanymi systemami (zob. analizę pracy Tàpiesa *Pantalons sobre bastidor*, 1971 – BORJA-VILLES, 2012, s. 45; na rewersie płótna rozciągniętego na blejtramie widoczne są przerzucone przez nie poplamione spodnie układające

7 „But think of the universe comprised within it: the sweaty hands cutting the wood that used to be a robust tree, full of energy, in the middle of a luxuriant forest by some high mountains. The loving work that built it, the joyful anticipation of the one who bought it, the tired bodies it has helped, the pains and the joys it must have endured, whether in fancy halls or in a humble dining room in your neighbourhood” (TÀPIES, 2011, s. 81-82).

8 „[...] his message centres on the revaluation of lowly things, of what is repulsive and material. Matter is the substantial element of life; for this reason the mission of intellectuals and artists is to give expression to a materialist perspective of the world” (BORJA-VILLES, 2012, s. 38). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie autorki artykułu.

się w literę V)⁹. Nie chodzi już o materialność czy materię w ogóle, ale o konkretne materiały, które mają swoją historię, aktualność, tymczasowy kształt – „opisać właściwości materiałów znaczy tyle, co opowiadać o tym, co się z nimi dzieje, kiedy przepływają, mieszają się i mutują” (INGOLD, 2012, s. 118).

Wszystko to świadczy o zmianie podejścia do materialności (medium): choć z pewnością proces zmiany zapoczątkowali artyści połowy XX wieku, to dopiero dziś pewne prace – oczywiście w różnym stopniu i z różnymi konsekwencjami – można połączyć z nowym spojrzeniem na materialność, wyrażającym się nie tylko inaczej rozumianą pracą artystyczną ze środowiskiem / z przyrodą, ekologicznymi impulsami, lecz także uhistorycznieniem i uspołecznieniem materiałów i przedmiotów (zob. INGOLD, 2011). Nie sposób dziś zlekceważyć materialnego podłoża obiektu i zignorować niesionych przez tę materię jakości estetycznych, nie można także zapomnieć o tym, co niesie z sobą materia, gdy próbuje się wyłączyć z dialektyki znaku-przedmiotu: każdorazowo wskazuje na miejsce swojego pochodzenia, sposoby użycia, społeczne zapotrzebowania etc.¹⁰

Niewspółmierność

Dokonujące się w informelu zbliżenie historycznie i politycznie rozumianej materii oraz artystycznego medium pokazuje przede wszystkim niestabilność wyznaczanych granic między materialnością medium a materialnością tworzyw. Napięcia, jakie wytwarzają się między użytymi do stworzenia obrazu materiałami, ich własnymi zakresami zmian i preferencjami a regułami narzucanymi przez materialny nośnik, jaki stanowi płótno, oraz historycznymi sposobami rozumienia malarstwa, są konsekwencją owego zbliżenia medium i materiału. Nie chodzi więc o to, że medium staje się po prostu materiałem (albo obiektem sztuki – przedmiotem, co było wielokrotnie analizowane), ale o to, że zbliżenie medium i materii

⁹ Nie wspominam tu o tych artystach, dla których materiał będzie znakiem indeksowym – jego autentyczność ma wymiar autobiograficzny. Tak jest w przypadku między innymi Josepha Beuysa (dla którego filc, tłuszcz, miód ma osobiste znaczenie) czy Pina Pascalego (który korzysta z azbestu) (zob. JADZIŃSKA, 2012). Na boku pozostawiam także istotne przekształcenia myślenia o materii, jakie za sprawą amerykańskich minimalistów, a także artystów landartowych dokonują się w sztuce amerykańskiej od końca lat pięćdziesiątych XX wieku.

¹⁰ „W pewnym sensie, wszystkie rzeczy są zamrożonymi momentami dłuższej trajektorii społecznej. Wszystkie rzeczy są krótkotrwałymi nawarstwieniami tej lub innej cechy [...]. Weźmy pod uwagę obiekty tradycyjnych sztuk plastycznych, np. obrazy, rysunki, rzeźby, budynki czy pomniki. Pomimo ich aspirowania do iluzji permanentności, są one jedynie chwilowymi skupiskami materiałów, takich jak [...] farba, cegły, szkło, akryl, tkanina, stal lub płótno” (APPADURAI, 2012, s. 80; zob. także MAJEWSKI, 2006; MICHAELS, 2011).

przynosi ich procesualne ujęcie, a tym samym uwyrażnia transmedialny charakter każdej sztuki oraz – co najistotniejsze – wskazuje na nieredukowalną niewspółmierność medium i materii.

Niewspółmierność jest ważną kategorią estetyczno-filozoficzną nowoczesności (RANCIÈRE, 2007, s. 66–90; WATERS, 2010, s. 57–112). W przekonaniu wielu krytyków określa rozdział między zmysłowym (materialnym) zjawianiem się (obecnością) a znaczeniem, ale też między różnymi mediami sztuki i różnymi sztukami. Przekonanie, że wszystkie sztuki są wymienne, zakwestionował Gotthold Ephraim Lessing; jak podkreśla w *Losie obrazów* Jacques Rancière, doprowadziło to do przesadnego uwznioślenia niewspółmierności (RANCIÈRE, 2007, s. 70–73). Odtąd „bez wspólnej miary”, jaką była – według francuskiego estetyka – starożytnie pojmowana historia, miały obywać się poszczególne rodzaje sztuki. Dowodem braku takiej miary miały być heterogeniczne dzieła, na jednej płaszczyźnie sytuujące parasol i maszynę do szycia. Wiele awangardowych prac interpretowano właśnie w tym duchu: dołączane do obiektów Picassa fragmenty gazet, napisy na obrazach Paula Klee, René Magritte’a, Kazimierza Malewicza stawały się oznaką rozdzieleności porządków słowno-obrazowych oraz ich niewspółmierności¹¹. *Merzbau* Kurta Schwittersa z 1919 roku powstawało z materiałów odpadowych, które do pracowni artysty przynosili różni ludzie, a artysta włączał wszystko do swojej instalacji (niedopałki papierosów, części krawata).

Estetyczna idea niewspółmierności zaczęła pracować politycznie od lat sześćdziesiątych XX wieku na niekorzyść – jak się można domyślać – myślenia o wspólnym świecie. Potraktowana jako pochodna idei osobności stała się apologią świata pomyślanego jako odrębne klatki. Skoro wszyscy żyjemy w osobnych światach, to nie musimy się nawzajem sobą interesować, a także czuć się wzajemnie za siebie odpowiedzialni. Osobność i niewspółmierność stały się uzasadnieniem ekonomicznego wyzysku, społecznych, klaso-

11 Grzegorz Sztabiński analizuje współzależność słów i obrazów w pracach Picassa i interpretuje ją jako jednocześnie rozłączność. Omawiając na przykład kolaże kubistyczne Picassa, badacz zadaje pytanie, czy słowa z postaciami i ze zdarzeniami tworzą „nierozzerwalną całość znaczeniową”. „Z pewnością powstaje ona w zakresie formy. Kształty namalowanych dużych liter i wklejone fragmenty gazet z drobnym drukiem są świetnie dostosowane kompozycyjnie do elementów ikonicznych. Powstaje więc, mimo różnorodności użytych składników i stosowanych technik, jedność wizualna dzieła. Sprawa jest bardziej skomplikowana, jeśli chodzi o kwestie znaczeniowe. Tekst dotyczący epidemii i setek trupów wydaje się nie mieć związku z przedstawioną butelką i kieliszkiem” (SZTABIŃSKI, 2009, s. 78). Ostatecznie Sztabiński dochodzi do wniosku, że ze względu na realistyczny charakter kubizmu poszczególne elementy kolażu są łączone przez okoliczności: „kolaż przedstawia stolik w kawiarni, gdzie obok butelki i kieliszka leży gazeta” (SZTABIŃSKI, 2009, s. 79).

wych i płciowych nierówności; nie tylko oddalały od siebie nawzajem ludzkie zwierzęta, lecz także separowały ludzkie zwierzęta od nieludzkich¹².

Idea niewspółmierności wcale jednak nie musi prowadzić do unicestwienia naszej relacji z tym, co do nas niepodobne, co od nas inne i odległe. Jeśli uznamy, że malarze materii odwołują się właśnie do tradycji niewspółmierności, to zobaczymy zarazem, że robią to wbrew znaczeniom, jakie narosły wokół tej idei od lat sześćdziesiątych. Zbliżenie medium i materii, wywołujące wrażenie niesprowadzalności poszczególnych elementów do jednego horyzontu, porządku i płaszczyzny odniesienia, nie prowadzi u malarzy materii do zakwestionowania różnicy pomiędzy poszczególnymi jednostkami, poziomami i seriami (w imię powrotu do transcencji „wspólnej miary”) i nie fetyszyzuje odrębności poszczególnych mediów i materiałów. Ustanawia raczej pole dla splecania się językowo-wizualnych materialności, co uniemożliwia rozdzielanie ról na milczące obrazy, działające podmioty, martwe rzeczy. Zasadą nie jest już poszukiwanie ukrytego, tajemniczego związku między rzeczami albo wykazywanie braku takiego związku, ale sytuacyjne włączanie zjawisk, mikroelementów, fenomenów zmysłowo-percepcyjnych do ludzkiego świata przy udziale tych zjawisk i fenomenów jako aktywnych aktorów (zob. LATOUR, 2009, s. 112).

Niewspółmierność – podkreślmy to jeszcze raz – zaznacza się więc tu przede wszystkim między własnościami materiałów a obiektem jako całością. Nie chodzi tu jednak o to, co zarzucał Fried minimalistom, gdy pisał: „sztuka literalistyczna [...] dąży nie do tego, by pokonać bądź zawiesić swoją własną przedmiotowość, lecz wprost przeciwnie – by odkryć i eksponować przedmiotowość jako taką” (FRIED, 2017, s. 258). Zbliżenie, jakie dokonuje się w pracach takich artystów, jak Dubuffet czy Tàpies, między medium sztuki a materialnością przedmiotu/(bio)materiałów, udostępnia pole niewspółmierności, nie neutralizując ani medium, ani materiałów. Informel – inaczej niż minimalizm – nie dążył bowiem do wyeksponowania przedmiotowości jako takiej, ponieważ był zainteresowany konkretnymi, historycznymi jej formacjami; inaczej niż cenieni przez Clementa Greenberga moderniści, nie dążył do pokonania przed-

12 „Kiedy lata 60. okazały się nieprzyjazne, znacząco wzrosły szanse idei niewspółmierności. Pojęcie niewspółmierności paradygmatów stało się – śmiem sugerować – główną ideą polityki tożsamości. Niewspółmierność zaczęła oznaczać, że ludzie żyjący w ramach jednego horyzontu przestrzennego mogliby być wolni od innych, żyjących w ramach innego; zaczęła ona oznaczać, że ludzie żyjący w tym samym okresie mogliby uważać się za całkowicie innych i wolnych od swoich współczesnych pod warunkiem, że definiują się poprzez przyjmowanie odrębnych paradygmatów. Niewspółmierność stała się uzasadnieniem wskrzeszonej plemienności. Między narodami wyrosły mury, a pod ręką znalazło się pomysłowe uzasadnienie dla ich pojawienia się” (WATERS, 2010, s. 70).

miotowości malarstwa, ponieważ artystom chodziło o zmieszanie, nie o czystość medium.

Malarskie i filmowe medium fotografii

Zasada zbliżenia, wywołująca efekt niewspółmierności, ciekawie działa także między innymi w wielkoformatowych fotografiach Jeffa Walla, którego prace są dziś chyba najczęściej komentowane, a który korzysta z hiperrealistycznego chwytu powiększenia/zbliżenia¹³. W kontekście związku ludzkiego ciała/materii i nieskończonych możliwości powiększania obrazu Wall objaśnia „zasadę zbliżenia” w ten sposób: „Moimi fotografiami rządzi zasada nieskończonego zbliżenia, a ich podświetlenie projektuje je w świat, znów je powiększając ponad czysto fotograficzny poziom. Drobne, skondensowane działania, mimowolnie ekspresyjne ruchy ciała, które tak dobrze poddają się fotografii, są tym, co w życiu codziennym pozostało ze starej idei gestu jako cielesnej, obrazowej formy świadomości historycznej. Być może owo podwójne powiększenie tego, co uczyniono małym i przeciętnym, tego, co pozornie pozbawione znaczenia, może ukazać choćby skrawek tej obiektywnej nędzy społeczeństwa oraz katastrofalne działanie jego prawa wartości” (WALL, 2015).

Zbliżenie wydobywa „katastrofalne działanie prawa wartości” w społeczeństwie; wedle tego prawa, nieustannie szacuje się znaczenie ciała jako materii, ujawniając jej pozór dzięki intensywnemu zmaterializowaniu tego ciała. „Podwójne powiększenie” sprawia, że fotografia oferuje malarstwu spojrzenia z bliska. Zbliżenia w pracach Walla nie sprowadzają się jednak wyłącznie do efektu skróconego dystansu i detalu widzianego w powiększeniu. Zachowane są efekty bezpośredniego dostępu do pokazywanej sceny, a jednocześnie brak praktyk uwidoczniania zapośredniczenia – fotograficzne inscenizacje Walla sugerują brak dostępu do pewnych wymiarów

13 Fotografia często oskarżana jest o to, że zabiła malarstwo. W innej wersji – ku której się skłaniam – sprawiła raczej, że malarze zostali zmuszeni do przemyślenia swoich artystycznych priorytetów. Ta pierwsza wersja wynika z przekonania, że nowsze media neutralizują starsze i że historia relacji między medialnych rozwija się wyłącznie linearnie. Przeczą temu liczne prace, w których jedno media (nowsze) zagnieżdżają się w innych (starszych) – na przykład Wilhelm Sasnal wykorzystał kadry z filmu Claude’a Lanzmanna *Shoah* w swoim malarskim cyklu *Shoah (Las)* z 2003 roku, Douglas Gordon włączył scenę z *Taksówkarza* Martina Scorsese do swojej pracy; innymi słowy, obraz malarski pisze dalej historię obrazu filmowego. Podobnie jest z fotografią: Richard Estes odmalowuje fotograficzne ujęcia, Marcelina Wellmer w serii prac *RGB* z 2011 roku wykorzystuje konwencję obrazu malarskiego do stworzenia metaobrazu cyfrowego z elementem generatywnym. Jeff Wall na odwrót: fotograficzne sceny odwzorowuje z płócien, by w ten sposób zawłaszczyć malarskość i filmowość w swoich fotografiach (między innymi *Bar w Folies-Bergères* z 1982 roku) (zob. m.in. FRIED, 2007, s. 495–526; FRIED, 2008; GRONERT, 2016; BADEN et al., eds., 2018).

przedstawienia. Ma to związek z przypisywanym Wallowi przez Michaela Frieda, amerykańskiego krytyka i historyka sztuki, głównego po Greenbergu obrońcy modernizmu, „charakterystycznego sposobu odnoszenia się do widza”, jakim byłby „tryb zaabsorbowania” (PIJARSKI, 2017, s. 105). Amerykański krytyk wydziela dwa modele reakcji malarzy na odkrycie obecności widza: tryb bycia zabsorbowanym („absorptive mode”), w ramach którego postaci przedstawione na malarskiej scenie są całkowicie zajęte sobą i nic nie wskazuje, by miały jakąkolwiek świadomość obecności widza, oraz tryb teatralny, w którym – jak na obrazach Maneta – widza konfrontuje się ze wszystkimi elementami przedstawienia, ponieważ uznaje się jego istnienie, niejako wpisuje je w samo przedstawienie.

Najciekawsze są jednak te fotografie Walla, na których zasada zbliżenia pozwala mieszać oba tryby odnoszenia się do widza. Dzieje się tak między innymi w pierwszej fotografii wielkoformatowej Walla *The Destroyed Room* z 1978 roku. Wykorzystuje w niej autor *Śmierć Sardanapala* Delacroix, a kilka lat później nawiąże do *The Destroyed Room* Wall w fotografii *Search of Premises* (2009) (BADEN, GALLOIS, MINIGHETTI, 2018, s. 12). *The Destroyed Room* to fotografia pokoju wypełnionego zniszczonymi przedmiotami. Przewrócone łóżko z podziurawionym materacem, odrapane i odklejone tapety, porozrzucane ubrania, na podłodze przedmioty codziennego użytku, drobiazgi, komoda z wysuniętymi szufladami, z których wypada bielizna, futryna wyrwana ze ściany – nieporządek przechodzi tu w dewastację, w efekcie miejsce robi wrażenie zarazem porzuconego (przez właścicieli), jak i przeszukanego oraz zniszczonego. Gdy połączy się to przedstawienie z *Search of Premises*, to uzyskamy narracyjne zdublowanie sytuacji przeszukania. Także tu nieobecni są właściciele pomieszczenia, zamiast właścicieli widzimy trzech policjantów: dwóch pochylonych nad znalezionymi dokumentami, trzeciego stojącego w przejściu. Tym razem pokój jest prawie pusty, w każdym razie dość sterylny: otwarte drzwi do kuchni, stół i krzesła, para sportowych butów i porzucone na podłodze ubranie świadczą o nieobecnym mieszkańcu¹⁴.

Podobną sekwencję narracyjno-filmową tworzą przedstawienia „kuchenne” Walla: *Insomnia* z 1994 roku i *Jell-O* z 1995 roku¹⁵; choć oczywiście są między nimi znaczące różnice, wszystkie można uznać za fotografie inscenizowane, ale w przeciwieństwie do – jak to ujmuję Wall – „prawie dokumentalnych” (na przykład *Morning Cleaning*, *Mies van der Rohe Foundation*, *Barcelona*, *Mimic* czy *Door-*

¹⁴ Szczegółowe omówienie *The Destroyed Room* w kontekście socjologiczno-politycznej historii fotografii zob. STIEGLER, 2018, s. 102–117.

¹⁵ Zob. porównanie obu prac w: GRONERT, 2016, s. 53–55.

pusher) przedstawienia *The Destroyed Room* i *Search of Premises* pozbawione są konfrontacyjnego nastawienia do widza. Być może dlatego, że wszystko tu zostało ujęte tak, jakby nie było nie tylko widzów, lecz także fotografa. Zasada zbliżenia, której zastosowanie możemy obserwować w tych pracach Walla, wywołuje efekt niewspółmierności medium literacko-narracyjnego, filmowego oraz malarskiego w najbardziej podstawowym aspekcie odpowiadającym za doświadczanie rzeczywistości (i sztuki) w jej intymno-osobistym rejestrze. Wciągnięci jesteśmy do środka przedstawienia, choć nic o nim nie wiemy i nie mamy żadnych wskazówek dotyczących jego działania¹⁶; nie możemy podzielać wrażenia wspólnoty doznań, nie buduje się tu z widzami paktu komunikacyjnego, niejako pokazuje sam sposób zjawiania się osób i przedmiotów, proces artystyczny, który czyni widzialnymi doznania, a nie przedmioty i osoby. Co więcej, niewspółmierność zaczyna tu być określana przez parametry horyzontu historycznego: *Search of Premises* i *The Destroyed Room* ustalają powiązania między formacjami ludzko-materialnej i estetycznej organizacji życia od końca XIX wieku po wiek XXI (od Delacroix po Pieta Mondriana, którego abstrakcyjne kompozycje odwzorowuje *Search...*). Nie znajduje się dla tych formacji wspólnej miary, „zarysowują [one – A.K.] linki do współczesnych debat” warunkami funkcjonowania społeczeństw kapitalistyczno-utowarowionych poprzez między innymi auktualnianie („update”) oryginalnych form przedstawień (choćaby: przetworzenie abstrakcji na quasi-sensacyjną scenę oraz gestów ludzkiego ciała na plastyczną wizualność przedmiotów, zamiana partykularnego na alegoryczne i symboliczne).

Paradoksalnie więc prace Walla – które Michael Fried analizuje w perspektywie myślenia o fotografii jako sztuce (FRIED, 2008), a których sposób istnienia François Chevrier nazywa „naściennością” bliską formie *tableau* (CHEVRIER, 2018, s. 99) – wracają do specyficznego dystansu: „głównym celem restytucji formy *tableau* jest odtworzenie dystansu wobec obrazu-przedmiotu, niezbędnego dla jego konfrontacyjnego doświadczenia” (PIJARSKI, 2010, s. 34). Dystans ten jest osiągany za sprawą wielkich formatów, zaprzeczających poręczności fotografii, bliskich za to malarskim płótnom. W pracach Walla dystans nie jest jednak jednoznacznie związany ze sztuką klasycznych formuł, oświetlenie zdjęć bowiem, poprzez umieszczenie ich na lightboxach, może sugerować związki fotografii ze sztuką użyteczną, z masową reklamą, konsumpcyjnym i seryjnym wykonywaniem tych fotografii, co negować miałyby ich

¹⁶ Bardzo istotnym elementem narracyjności obrazów Walla jest zagadka, spekulatywność, pewnego rodzaju tajemnica dotycząca tego, co się wydarzyło (zob. CHEVRIER, 2018, s. 85-101).

naścienneść. Dodatkowo podświetlenie, do którego Wall przywiązuje dużą wagę, jest odniesieniem do eksperymentów z różnymi procedurami świetlnymi, których siłą napędową było – jak w pracach dadaisty Raoula Hausmanna – pragnienie przeniknięcia materii: „Chcemy światła przenikającego materię, nie chcemy dopuścić do tego, by subtelne, bogate w związki emanacje pograżyły się przed naszymi oczami” (R. Hausmann: *PRÉsentismus*, 1921 – cyt. za: Gwóźdź, 2003, s. 138).

Światło wydobywa materialną stronę pokazywanego przez Walla świata, ale staje się także znakiem aparatu projekcyjnego, technicznej maszyneryi stojącej za produkcją świata z fotografii, tym samym przypominającej wyglądem raczej ekran niż płótno (zob. Gwóźdź, 2003, s. 145). Dzięki temu zabiegowi fotografie Walla płynnie przechodzą w różne formacje obrazowe: fotograficzne, projekcyjne, kinetyczne. Świetliste ekrany, wnosząc niematerialność, nie są więc wyłącznie ekranami kinowymi czy telewizyjnymi, które mogłyby inscenizować kontakt – Andrzej Gwóźdź pisze o rejestracyjnym paradoksie z trasy koncertu U2 z 1991 roku, podczas której wokalista zespołu krzychał: „dotknijcie dłońmi ekranu!” (Gwóźdź, 2003, s. 151) – są także tradycyjnymi obrazami, które strzegą dostępu do wnętrza sceny. Obrazy kinowy, malarski i fotograficzny pełnią raz funkcję materiału, raz medium; decydują o rodzaju materialności, jaką proponują nam przedstawienia Walla. Świetlista powierzchnia, będąca stykiem – jak zauważa James Gibson – nośnika i substancji (podają za: INGOLD, 2012, s. 102), na której Wall umieszcza zdjęcia, jest interfejsem, który umożliwia przejście między światłem a plamami barw, ale także ścianą, na której ludzie umieszczają obrazy.

Przyszłość transmedialności w niewspółmiernym świecie

Podczas biennale Manifesta 12 w Palermo w ogrodzie botanicznym pokazywany był projekt Zheng Bo. W filmie Zheng Bo *Pteridophyllia* głównym motywem były seksualne zbliżenia młodych tajwańskich mężczyzn z paprociami (Bo, 2016). Jak komentował to Karol Sienkiewicz, artysta „czyni to na tyle delikatnie, a zarazem sugestywnie, że sam ogród zaczyna jawić się jako miejsce ludzko-roślinnych igraszek” (SIENKIEWICZ, 2018). To jedna z konsekwencji zbliżeń rozmaitych mediów: transmedialne historie ludzko-roślinne, ludzko-przedmiotowe czy zwierzęce. Nie unieważniają one niewspółmierności, nie fiksują się na wspólnym pochodzeniu życia; pozwalają na ustanowienie rozmaitych relacji, także tych, na które nie wszystkich stać¹⁷.

17 Uzupełnieniem projektu Zheng Bo może być między innymi tekst Amy March *Miłość wśród obiektoseksualistów* o ludziach utrzymujących seksualne relacje z przedmiotami (zob. MARCH, 2012, s. 147–211).

Na horyzoncie transmedialności i zbliżenia mediów z materią mający jednak groźba zakażenia, zanieczyszczenia, śmierci w końcu: pierwszym jej sygnałem był film rejestrujący katastrofę w Czarnobylu. Susan Schuppli, artystka i badaczka zajmująca się między innymi materiałami z katastrof ekologicznych, opisała ów film jako „najbardziej niebezpieczny film świata” (SCHUPPLI, 2012, s. 249). Trzy dni po katastrofie jądrowej Władimir Szewczenko zarejestrował na taśmie filmowej obraz z przelotu nad strefą skażenia. Kiedy obraz został wywołany, okazało się, że pewne partie filmu są wypełnione wyłącznie przez szумы i zakłócenia. Stało się jasne, że – jak to komentuje Schuppli – promieniowanie bezpośrednio przeniknęło do taśmy filmowej i ją zniekształciło: „Było to nie tyle przedstawienie katastrofy, co toksyczne zdarzenie, w wyniku którego śmiertelna dawka promieniowania zagnieździła się w molekularnej strukturze każdej cząstki halogenku srebra” (SCHUPPLI, 2012, s. 252). Już bardziej nie da się zbliżyć do siebie medium i materii, obrazu i zdarzenia, Schuppli pisze więc o konieczności przemyślenia „ontologicznej natury samego medium filmowego” (SCHUPPLI, 2012, s. 253), skoro za sprawą radioaktywności przemieniło się ono ze środka indeksującego i zewnętrznego wobec zdarzeń w zdarzenie samo: „Niczym radiologiczny przekątnik zdolny do kojarzenia cielesnej materii z zawartością obrazu, zakażony film rzuca nas, nie do końca zdających sobie z tego sprawę, do strefy kontaktowej zdarzenia” (SCHUPPLI, 2012, s. 253). Zbliżenie materii i medium może mieć i taki wymiar – i ten wymiar również trzeba wziąć pod uwagę.

Bibliografia

- 6 Artists. *Poetry of Discarded Materials*. Video. [Online:] <http://channel.louisiana.dk/video/6-artists-poetry-discarded-materials> [8.10.2018].
- APPADURAI Arjun, 2012: *W rzeczy samej*. Przeł. Jacek STANISZEWSKI. W: *Materialność*. Instytut Sztuki Wyspa 2012. Red. Krzysztof. GUTFRAŃSKI et al. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress. Instytut Sztuki Wyspa.
- ARASSE Daniel, 2012: *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*. Tłum. Anna ARNO. Warszawa: DodoEditor.
- BADEN Sebastian, GALLOIS Christophe, MINIGHETTI Clément, 2018: *Introduction*. In: *Jeff Wall. Appearance*. Eds. Sebastian BADEN et al. Mannheim: Musee d'Art Moderne Grand-Duc Jean.
- BADEN Sebastian et al., eds., 2018: *Jeff Wall. Appearance*. Mannheim: Musee d'Art Moderne Grand-Duc Jean.
- BANDMANN Günter, 1976: *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX wieku*. Przeł. Franciszek FRANCKOWIAK. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczo-*

- nych europejskich i amerykańskich. Wybrał, przekład przejrzał i wstępem opatrzył Jan BIAŁOSTOCKI. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- BAUDRILLARD Jean, 2006: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*. Przedmowa Sylwère LOTRINGER. Przeł. Sławomir KRÓLAK. Warszawa: „Sic!”.
- BO Zheng, 2016: *Pteridophilia*, (2016 – ongoing). Video. [Online:] <http://m12.manifesta.org/pteridophilia-2016-in-corso-ongoing/> [30.09.2018].
- BORJA-VILLES Manuel J., 2012: *The Collection, 1946–89*. Trans. Maite LORÉS. In: *The Fundació Antoni Tàpies*. Foreword by Miquel TÀPIES. Barcelona: La Fundació.
- CECCHETTO Stefano, 2011: *An Irregular by Nature*. In: *Jean Dubuffet e L'Italia*. Eds. Stefano CECCHETTO, Maurizio VANNI. Milano: Silvana Editoriale.
- CHEVRIER Jean-François, 2018: *Jeff Wall: The Enigma of The Image – Gesture and Word*. In: *Jeff Wall. Appearance*. Eds. Sebastian BADEN et al. Mannheim: Musee d'Art Moderne Grand-Duc Jean.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Tysiąc plateau*. Red. merytoryczna i językowa J. BEDNAREK. Tekst przedmowy Michał HERER. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- FOSTER Hal et al., 2011: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson.
- FRIED Michael, 1998: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- FRIED Michael, 2007: *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*. „Critical Inquiry”, vol. 33.
- FRIED Michael, 2008: *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven–London: Yale University Press.
- FRIED Michael, 2017: *Sztuka i przedmiotowość*. Przeł. Krzysztof PIJARSKI. W: Krzysztof PIJARSKI: *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki. Z przekładem eseju Art and Objecthood Michaela FRIEDA*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- GOMBRICH Ernst Hans, 1981: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Przeł. Jan ZARAŃSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GRAU Oliver, 2003: *Virtual Art from Illusion to Immersion*. Cambridge, MA–London: The MIT Press.
- GRONERT Stefan, 2016: *Jeff Wall. Specific Pictures*. Translated from the German by Daniel MUFSON and Ehren FORDYCE. München: Schirmer/Mosel.
- GWÓŹDŹ Andrzej, 2003: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Wyd. 2. przejrz. i popr. Kraków: Universitas.

- HERSHMAN Lynn, 1995: *Paranoid Mirror*. „ADA. Archive of Digital Art”. [Online:] <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/paranoid-mirror.html> [30.09.2018].
- INGOLD Tim, 2011: *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- INGOLD Tim, 2012: *Materiały przeciwko materialności*. Przeł. Marcin WAWRZYŃCZAK. W: *Materialność*. Instytut Sztuki Wyspa 2012. Red. Krzysztof GUTFRAŃSKI et al. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress. Instytut Sztuki Wyspa.
- JADZIŃSKA Monika, 2012: „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka instalacji – autentyzm, zachowanie, konserwacja*. Kraków: Universitas.
- KLUSZCZYŃSKI Ryszard Waldemar R., 2010: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- KRAUSS Rosalind, 1999: *Reinventing the Medium*. „Critical Inquiry”, vol. 25 (winter).
- KRAUSS Rosalind, 2000: „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson.
- LATOUR Bruno, 2009: *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Przeł. Agata CZARNACKA. Wstęp Maciej GDULA. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- MAJEWSKA Barbara, red., 1993: *Jean Dubuffet. 1901–1985. Galeria Zachęta, Warszawa, 18 grudnia 1993–20 lutego 1994*. [Katalog wystawy]. Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta.
- MAJEWSKI Piotr, 2006: *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- MALEWICZ Kazimierz, 2006: *Świat bezprzedmiotowy*. Przeł. Stanisław FIJAŁKOWSKI. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- MARCH Amy, 2012: *Miłość wśród obiektoseksualistów*. W: *Materialność*. Instytut Sztuki Wyspa 2012. Red. Krzysztof GUTFRAŃSKI et al. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress. Instytut Sztuki Wyspa.
- MICHAELS Walter Benn, 2011: *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*. Przeł. Jan BURZYŃSKI. Kraków: Korporacja Ha!art.
- MITCHELL William J. Thomas, 2009: *Zwrot piktorialny*. Przeł. Marcin DRABEK. „Kultura Popularna”, nr 1.
- PIJARSKI Krzysztof, 2010: *Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz ZAŁUSKI. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego.
- PIJARSKI Krzysztof, 2017: *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki. Z przekładem eseju Art and Objecthood Michaela Frieda*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.

- RANCIÈRE Jacques, 2007: *Estetyka jako polityka*. Przeł. Julian KUTYŁA, Paweł MOŚCICKI. Przedmową opatrzył Artur ŻMIJEWSKI. Posłowie napisał Slavoj ŽIŽEK. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Rethinking Guernica*. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía. Madrid. [Online:] <http://guernica.museoreinasofia.es/en#encargo> [8.10.2018].
- SALWA Mateusz, 2010: Czy medium można oddać „sprawiedliwość”. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz ZAŁUSKI. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego.
- SCHUPPLI Susan, 2012: *Najbardziej niebezpieczny film świata*. Przeł. Jacek STANISZEWSKI. W: *Materialność*. Instytut Sztuki Wyspa 2012. Red. Krzysztof GUTFRAŃSKI et al. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress. Instytut Sztuki Wyspa.
- SIENKIEWICZ Karol, 2018: *Sztuka w globalnym ogrodzie*. „dwutygodnik.com”, nr 241. [Online:] <http://www.dwutygodnik.com/artysta/7901-sztuka-w-globalnym-ogrodzie.html> [30.09.2018].
- STIEGLER Bernd, 2018: „Search of Premises”. Jeff Wall, the Photographer of Modern Life. In: Jeff Wall. *Appearance*. Eds. Sebastian BADEN et al. Mannheim: Musee d'Art Moderne Grand-Duc Jean.
- SZTABIŃSKI Grzegorz, 2009: *Jak obrazy łączą się ze słowami*. W: *Między obrazem i tekstem*. Red. Alina KWIATKOWSKA, Jerzy JARNIEWICZ. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- TÀPIES Antonio, 2011: *The Game of Knowing How to Look*. In: IDEM: *Collected Essays. Complete Writing*. Vol. 2. Barcelona: Bloomington & Indianapolis.
- VANNI Maurizio, 2011: *Jean Dubuffet From the Language of the Material to Universal Art*. In: *Dubuffet e L'Italia*. Eds. Stefano CECCHETTO, Maurizio VANNI. Milano-Lucca: Silvana-Lucca Center of Contemporary.
- WALL Jeff, 2015: *Gestus*. Przeł. Paweł MOŚCICKI. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 12. [Online:] <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/369/687> [8.10.2018].
- WATERS Lindsay, 2010: *Epoka niewspółmierności*. Przekł. Tomasz BILCZEWSKI. W: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatyki*. *Antologia*. Red. Tomasz BILCZEWSKI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Anna Kałuża

Niewspółmierność

Transmedialne zbliżenia materii medium

(Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jeff Wall)

Streszczenie: Tekst poświęcony jest zagadnieniom materialności w perspektywie transmedialnych praktyk artystycznych. Przedmiotem szczególnego zainteresowania jest tu zasada zbliżenia między medium a materią nieartystyczną, pokazana na przykładach sztuk intencjonalnie wzmacniających swój związek z różnymi materiałami (tzw. malarstwo materii), jak i na przykładzie sztuk podlegających w większym stopniu procesom dematerializacji (hiperrealizm, konceptualizm). W pracach takich malarzy, jak Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, zwrócenie się ku materiałom niemalarskim prowadzi do ciekawego napięcia/zbliżenia między materiałami a medium. Przynosi odwrót od idealistycznej estetyki, ahistorycznie traktowanej materii i otwiera na nieantropocentrycznie ujmowane obiekty. W przypadku pokonceptualnej fotografii Jeffa Walla zasada zbliżenia zwraca uwagę na zdolność fotografii do anektowania rozmaitych mediów. Transmedialność i w malarstwie materii, i w fotografiach Walla ukazuje swój charakter, który – między innymi za Jakiem Rancièrem – można nazwać niewspółmiernością.

Słowa kluczowe: transmedialność, niewspółmierność, materiały, Jeff Wall, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies

Anna Kałuża

Incommensurability

Transmedial Rapprochement of Medium Matter

(Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jeff Wall)

Summary: The text is devoted to the problem of materiality in the perspective of transmedial artistic practices. The object of special interest is the principle of rapprochement between the medium and non-artistic matter, shown on examples of art that intentionally strengthen its relationship with various materials (so-called matter painting), and on the example of art that to a greater extent is subjected to the processes of dematerialization (hyperrealism, conceptualism). In the works of such painters as Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Lucio Fontana turning to non-literary materials leads to an interesting tension / rapprochement between the materials and the medium. It brings a retreat from the idealistic aesthetics and ahistorically treated matter, and opens up to non-anthropocentrically captured objects. In the case of Jeff Wall's post-conceptual photography, the principle of closeness draws attention to the ability of photography to annex various media. Transmediality, as it manifests itself in both Wall's paintings of matter and his photographs, may be called, after Jacques Rancièr, incommensurability.

Keywords: transmediality, incommensurability, materials, Jeff Wall, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies